

La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico**

Sagrario López Poza
Universidad de La Coruña

El *Neptuno alegórico*, de Sor Juana Inés de la Cruz, en prosa, y la *Explicción sucinta del arco*, en verso, pueden encuadrarse dentro de un género de difusos límites, por la variedad de estilos y formas en que se produjo, que hemos dado en llamar *Relaciones festivas*¹. Lope de Vega, al comienzo de su *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, recomienda una prevención para leer estas obras:

No se deben pues leer tales relaciones con más ánimo que la diferencia humilde que se les permite, como un cuerpo simple a quien falta el alma de las sentencias y del ejemplo².

«Cuerpo sin alma» las denomina Lope porque, una vez destruidos los aparatos de arte efímero que suelen describir con minuciosidad, el lector intemporal ha de realizar un considerable ejercicio de imaginación para lograr comprender cabalmente la dimensión del acontecimiento narrado.

Al escribir estas obras, Sor Juana está actuando como una profesional que cumple con un encargo. Tomás Antonio de la Cerda,

* Este artículo es un resumen del curso de verano que impartí en la Universidad Menéndez Pelayo (Barcelona): *Sor Juana Inés de la Cruz. Homenaje* (8-10 julio 1996). Por no editarse las actas, como inicialmente se anunció, ha permanecido inédito hasta ahora.

¹ El género de las *Relaciones de sucesos* ha suscitado mucho interés en los últimos años. Para un estado de la cuestión y una extensa bibliografía, puede consultarse la página de Internet: <<http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU>>. Para el tema que nos ocupa, ver trabajos de Ledda, Andrés Renales y López Poza, 1999b, citados en la bibliografía de este trabajo.

² Ver Rosell, 1856, p. 150.

vigésimo octavo virrey de México (más tarde fundador de la ciudad de Santa Fe, Nuevo México), conde de Paredes y Marqués de La Laguna, fue nombrado virrey el 8 de mayo de 1680. Llegó a la ciudad de México el 7 de noviembre del mismo año. La entrada solemne habría de ser el 30 de noviembre. Para esa fiesta de la *entrada* de los virreyes, la ciudad acordó erigir dos enormes arcos triunfales de madera, con estuco, cartón piedra y otros materiales perecederos para hacer esculturas de bulto y columnas (que, una vez pintadas, parecerían ser de mármol y bronce). Los motivos principales de los arcos los constituían grandes lienzos pintados, acompañados por mote o lemas y poemas explicativos (epigramas) en grandes cartelones (como solía ser costumbre en la ciudad de México, al parecer, desde el 22 de diciembre de 1528, en que se recibió a la primera audiencia que fue a gobernar Nueva España³). Uno de los programas iconográficos que había de adornar estos arcos para la entrada del Marqués de La Laguna, como si fueran retablos, lo realizaría Carlos Sigüenza y Góngora (el que se erigiría en Santo Domingo, donde estaba el Santo Oficio) y lo costearía la ciudad de México (el municipio); el otro, que sería pagado por el cabildo eclesiástico, se levantaría en la puerta occidental de la catedral, que daba a la plaza del Marqués y le fue encomendado a Sor Juana.

Hemos creído oportuno estructurar este trabajo en dos grandes bloques que permitan una comprensión global de las circunstancias en que fue creada la obra que nos ocupa. Primero presentaremos el contexto en que se produjo (la tradición de la ceremonia de la entrada, su evolución y el papel de los humanistas como creadores de programas iconográficos) y luego nos centraremos en el texto, que intentaremos aclarar y analizar, así como las fuentes en que se pudo inspirar Sor Juana.

El contexto

Como es bien sabido, las entradas y las exequias reales eran de las fiestas más espectaculares del Siglo de Oro. Las ciudades y una variedad de organismos civiles y religiosos utilizaban estas fiestas como propaganda y como demostración de fidelidad a sus soberanos; no se escatimaban esfuerzos económicos o humanos en la difícil tarea de erigir aparatos conmemorativos que requerían del concurso de entendidos en letras humanas, artistas, artesanos e incluso ingenieros.

³ Lo dice Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas*: «con magnificencia indecible ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528, día en que se recibió a la primera Audiencia que vino a gobernar estas tierras, hasta los tiempos presentes». Ver al respecto también Morales Folguera, 1993.

Por lo general, en las entradas solemnes, el rey o los príncipes hacían una entrada pública a caballo en la ciudad, precedidos y seguidos por un cortejo, con estandartes, divisas, empresas, músicos tocando tambores, chirimías y otros instrumentos, en un riguroso orden protocolario por el cual cada uno ocupaba su lugar (los representantes de la corporación municipal, del cabildo, etc.) siguiendo un ritual político que disponía el itinerario. Las ceremonias variaban según la ocasión: entrega de llaves de la ciudad, juramento real de preservar los privilegios ciudadanos y eclesiásticos, entrega de obsequios, etc., y el personaje homenajeado encontraba a lo largo del recorrido una o varias decoraciones arquitectónicas elevadas para el acontecimiento y que, una vez terminadas las fiestas, eran retiradas. Es lo que denominamos arte efímero, que a menudo utilizaba para sus adornos jeroglíficos y alegorías en relieve o en pintura relativos a la persona homenajeada. Al llegar a uno de estos arcos, el cortejo se detenía y se declamaba una loa al homenajeado adecuada a las circunstancias, que explicaba el sentido de los conceptos y símbolos empleados en la decoración del arco. Las casas de las calles por donde discurría el cortejo estaban adornadas con ricos paños que colgaban de los balcones, flores, ramajes, etc. Una vez hecho el recorrido ritual, solía acudirse a la catedral (a cuya puerta era costumbre colocar uno de los arcos triunfales) a escuchar un *Te Deum* cantado.

Este tipo de ceremonias, inspiradas en un principio en el *triumphus* romano (agasajo que recibía un general victorioso para el que se levantaban arcos triunfales por los que desfilaban las tropas vencedoras y los cautivos a quienes habían sometido) sufrieron transformaciones en el Renacimiento: la ceremonia militar se convirtió en una cívica, donde el pueblo salía a aclamar a su soberano o su representante, que desfilaba con su cortejo, rodeado de gran pompa y acompañamiento. El acto ahora consistía en algo más parecido a una ceremonia religiosa mezclada de procesión popular, aunque el fin era parecido al antiguo: la propaganda política.

En España, estos actos festivos de entradas aliadas al triunfo se desarrollaron como una importación borgoñona desde que la casa de Austria inició su dinastía con Carlos V. Fue sobre todo durante el reinado de Felipe III cuando se incrementó el número de las fiestas y todo el siglo XVII y gran parte del XVIII se caracterizó por una gran riqueza en las celebraciones civiles o religiosas⁴.

⁴ De las escasas muestras pictóricas en que se aprecie el ambiente global de una fiesta pública de entrada real, destaca la serie de 8 cuadros de Domingo Martínez que se conservan en el Museo de Sevilla y nos muestran la *Máscara del Mundo Abreviado* que organizó y financió la Fábrica de Tabacos de esa ciudad para celebrar la entrada del rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza en 1747. Se dedicó a los cuatro elementos (Aire, Tierra, Fuego y Agua) con un

En el rito político de la entrada se advierte (al igual que en el de las exequias fúnebres) una evolución. Mientras que al principio los lienzos y figuras representaban los hechos sobresalientes de la vida del homenajeado o de sus antepasados, en el último cuarto del siglo XVI se fueron incorporando cada vez más composiciones emblemáticas y jeroglíficas en los catafalcos, los arcos triunfales, los altares o las pegmas⁵.

La ciudad de México, la más importante de Hispanoamérica en la época de los Austrias, llamada por sus gobernantes la «Imperial ciudad», rivalizaba en lujos y boatos festivos con las principales ciudades de España, y una de las ceremonias cívicas que logró mayor raigambre fue la de las entradas de los virreyes, que se celebraron hasta bien entrado el siglo XIX.

La combinación de palabra y pintura se da profusamente en las manifestaciones artísticas de las que estamos tratando, especialmente desde que se aprovecha la cultura simbólica que proporciona la emblemática⁶. La confluencia de literatura y arte en espectáculos multicomunicativos resultaba altamente eficaz desde una perspectiva política o religiosa por su potencial suasorio y por la variedad de códigos signícos que podían interpretarse desde distintos niveles culturales.

programa que pretendía probar que la monarquía era la institución de la que dependía la armonía del universo. Ver el trabajo de Francisco Pizarro y Sofía Viña citado en bibliografía. Ver también la edición de la obra de Calvete de Estrella que inspiró la mayor parte de los programas festivos de la Península Ibérica a partir de su primera edición, en 1549.

⁵ *Pegma*, según Juan de Horozco, en sus *Emblemas morales*, libro I, cap. I: «es otro nombre que se ha dado a las Emblemas, por la semejanza que tienen con aquellas, las cuales eran una representación que se hacía con figuras mudas en una fábrica cuadrada de madera; mostrándose primero un suelo que a las orillas tenía estas figuras, y de en medio deste suelo se levantaba otro cuadro menor con otras figuras diferentes; y luego el tercero, y cuarto, hasta disminuir en manera de torre: y esto es lo que Marcial dijo, que las altas *Pegmas* se levantaban en medio de la calle: hallase la figura destas en el reverso de algunas medallas antiguas, en memoria de las lisonjas que allí se decían a los Príncipes».

⁶ Considero innecesario demorarme en este punto, pues hay mucha bibliografía al respecto. Remito para ello a la página de Internet: <<http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica>>. Aun así, y considerando la utilidad para algunos alumnos en formación que lean este trabajo, aclaro que un emblema es una composición de palabra e imagen en que generalmente intervienen tres elementos: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*. *Inscriptio*, mote o lema es una sentencia, casi siempre en latín, que en pocas palabras resume el sentido de toda la composición sin hacer referencia a ella. *Pictura* o cuerpo del emblema es la imagen simbólica o motivo figurado que intenta transmitir el concepto junto con la *inscriptio*. En ocasiones, bastaba con estos dos elementos, lo que solía ocurrir con las empresas ostentadas por los caballeros en las festividades, pero en la mayor parte de los casos, y en especial si se trataba de libros de emblemas, era precisa la *subscriptio* (epigrama y declaración), que consistía en una explicación y aclaración del sentido de toda la composición; en verso, en un epigrama, en los casos de emblemas y en prosa en los libros de empresas.

A pesar de que se suele asociar la presencia de imágenes emblemáticas en la fiesta pública más con el siglo XVII que con el XVI, cada vez se está haciendo más patente que fue precisamente mediante su inclusión en los festejos públicos como se introdujo a los españoles en el hábito de asociar imagen con palabra explicativa, antes de que en España se editasen libros de emblemas, como hemos probado en otras ocasiones⁷. Al contrario que en otros países europeos, que gozaron de la influencia de este tipo de obras muy poco después de que se publicara la que inició el género (el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato, de 1531) los problemas por los que pasaba la imprenta española en la segunda mitad del siglo XVI retrasaron la publicación de libros de emblemas en España hasta 1589, en que salieron de la prensa segoviana los *Emblemas morales* de Juan de Horozco⁸. Con todo, en España, se conoció pronto la obra de Alciato y los *Hieroglyphica* de Horapolo y en la segunda mitad del siglo XVI se advierte con frecuencia la influencia de los emblemas y sus variedades de jeroglíficos, empresas y divisas en la fiesta pública, aunque a veces no se aluda a ellos. Las *Relaciones festivas*, con sus minuciosas descripciones, contribuyeron a divulgar programas iconográficos, asociaciones simbólicas y procedimientos que eran imitados en distintas ciudades de España e Hispanoamérica.

Los humanistas como creadores de programas iconográficos

El diseño de los programas iconográficos para los arcos y aparatos festivos de arte efímero, que requerían de erudición considerable, solía encargarse a prestigiosos humanistas, a menudo profesores de Retórica y, con mucha frecuencia, a jesuitas. Según el estudio de Adelaida Allo Manero dedicado a las exequias reales de los Austrias, se demuestra que la labor del mentor del programa era muy estimada:

la valoración económica concedida al trabajo intelectual de estos «mentores» quedó dentro de un nivel económico similar al presentado por la preparación del sermón fúnebre y ligeramente superior al fijado para valorar el ejercicio de diseño de las trazas arquitectónicas⁹.

Las diversas representaciones iconográficas que configuraban los aparatos fúnebres o los de entradas, o cualquier otra ceremonia, participaban de los tres elementos básicos que establecía la Retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (*docere*), delei-

⁷ Ver trabajos de López Poza, 1996 y 1997a, y Cordero de Ciria, 1998.

⁸ Unos años antes, en 1581, se habían impreso en español, pero en Praga, las *Empresas morales* de Juan de Borja.

⁹ Allo, 1994.

tar (*delectare*) y convencer (*movere*) y requerían de los pasos retóricos obligados: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*. Para pergeñar el programa se valían sus autores de las reglas, códigos y sistemas utilizados para configurar el discurso retórico. Si se analizan algunos de los programas se verá que el proceso de elaboración se asemeja mucho al de los sermones, que se componían de acuerdo con las rígidas normas de la elocuencia sagrada.

La metáfora en forma de agudeza y el juego de la analogía puede decirse que son las figuras esenciales de todo programa festivo barroco. Si tenemos en cuenta la bien sabida definición de concepto en *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, se trata de un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. El escritor, pues, nos niega la visión directa del objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas; la visión directa es sustituida por una visión refleja. La capacidad de un autor para crear relaciones y establecer correspondencias, es decir, para crear conceptos, es lo que le dotaba de la cualidad de agudo, lo que en una época en que se estimaba mucho ese procedimiento, le proporcionaba admiración.

Pues bien, en todos los programas festivos se elabora un hilo conductor que parte de una idea unitaria. El autor del programa debe aplicar su erudición y su técnica retórica para mostrar la capacidad que tiene de establecer relaciones y correspondencias, es decir, para ostentar su agudeza.

Sor Juana, humanista

A la altura de siglo en que Sor Juana Inés de la Cruz produce su obra, por humanista se entendía un tipo de intelectual que practicaba las letras humanas (es decir, que no es teólogo) y que era un tanto diferente de los humanistas primigenios de tres siglos antes. Si tenemos en cuenta el perfil que traza en 1600 el yerno del Brocense, Baltasar de Céspedes, en su *Discurso de las letras humanas*, Sor Juana, a pesar de su formación fundamentalmente autodidacta, cumple ampliamente con las condiciones exigidas para ser considerada una humanista¹⁰. Por ello no es extraño que se demande de ella el diseño del programa que ha de adornar el arco de la catedral. Lo que no era nada común es que una mujer fuera llamada a desempeñar una acción de semejante trascendencia socio-cultural y política. Sin duda, el virrey saliente, Fray Payo de Rivera —que había ejercido el cargo durante siete años y que era arzobispo de México— fue quien apuntó a Sor Juana, a quien protegió siempre, como idónea para llevar a cabo la labor. El otro arco se encomendaba a un ex-jesuita, Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas y Astrología en la Universidad.

¹⁰ López Poza, 1997b.

La tradición de las entradas en Nueva España

Desde el momento en que los virreyes desembarcaban en Veracruz, procedentes de Cádiz, tras un viaje de unos noventa días, tenían que seguir un ritual político que comprendía la entrega simbólica de las llaves de Veracruz, un *Te Deum* y una visita al castillo de San Juan de Ulúa para revisar las fortificaciones. Seguía una entrada apoteósica del virrey a caballo en la ciudad de Tlaxcala, precedido por indios nobles y seguido de indios que tocaban chirimías, tambores y otros instrumentos, hasta llegar al final de la calle Real, donde se habría elevado un monumento efímero con jeroglíficos relativos a la persona del virrey. Se le declamaba una loa adecuada a las circunstancias y luego se acudía a la parroquia donde se entonaba un *Te Deum*. El virrey se alojaba en casas nobles durante tres días y luego pasaba a Puebla, en donde se le dedicaban actos similares, con mayor solemnidad, durante ocho días.

Ni el recorrido ni la liturgia o protocolo político eran casuales. Cada uno de estos pasos estaba respaldado por una razón histórica que ahora no viene al caso¹¹. La entrada oficial solemne del virrey en la ciudad de México se realizaba bajo palio (altísimo privilegio) como si fuera el rey. La ceremonia de entrega de llaves se realizaba en la plaza de Santo Domingo. En el caso que nos ocupa, allí le sería explicado a don Tomás Antonio de la Cerda el arco que diseñó Carlos Sigüenza y Góngora, y se le leería su loa correspondiente. Después, la comitiva se dirigiría a la catedral, para entonar un *Te Deum*, y antes de entrar, se vería el arco diseñado por Sor Juana, ante el que se pararía el cortejo para escuchar su explicación en verso. Ya en el interior de la catedral, el virrey juraría ante el arzobispo y el cabildo defender la fe católica, su Iglesia y sus privilegios. Aún quedaba un rito por cumplir. Ya en su palacio, el virrey juraría su cargo y su lealtad al rey.

Los programas iconográficos que decoraban los arcos de las entradas solemnes de virreyes en la ciudad de México habían utilizado tradicionalmente figuras de la mitología: algún héroe, varón heroico o semidiós había servido para parangonar con él las virtudes del virrey. El haber tenido que realizar un largo y azaroso viaje hasta Nueva España desde la península u otros lugares del Imperio hizo que las figuras de Eneas y Ulises se consideraran en muchas ocasiones las idóneas para las decoraciones. Perseo, Atlante y Hércules también habían sido elegidos como paradigmas de héroes virtuosos. En menos ocasiones era un dios el elegido, y en este caso, Mercurio o Júpiter parecieron los idóneos¹². Las decoraciones iconográficas se convertían así en una panoplia de la

¹¹ Remito a la obra de Octavio Paz, 1982.

¹² Ver Morales Folguera, 1993.

cultura y la erudición humanística heredada: la literatura, la historia (sagrada o profana), la fábula, emblemas, jeroglíficos, sentencias de clásicos, adagios y sentencias, todo era útil para su empleo en la fiesta barroca, y los repertorios de vicios y virtudes, de hechos y dichos, de *exempla*, de jeroglíficos, de alegorías o los tratados de mitología se habían hecho imprescindibles en la biblioteca de un profesional de las letras humanas.

Por poner sólo unos pocos ejemplos, en la entrada del marqués de Villena (1640) se tomó a Mercurio como motivo iconográfico para mostrar que el virrey traía a Nueva España prosperidad y paz. El rey Felipe IV, con atributos de Apolo, le entregaba el caduceo, y Venus, con sus palomas, auguraba la concordia y la paz. Al virrey Conde de Baños (1660) se le identificó con Júpiter. El marqués de Manzera (1664) fue equiparado con Eneas, y al virrey duque de Veragua (1673) se le parangonó con Perseo, rey de la Argólida, fundador de Micenas. El arco dedicado a este virrey, igual que el que realizaría Sor Juana, explicaba el programa en 8 cuadros y 6 jeroglíficos.

El texto del Neptuno alegórico

La extravagancia que la práctica de la agudeza suma y la ostentación de erudición había desarrollado en los diseños de los programas iconográficos que adornaban los arcos hacía necesarias al menos dos tipos de explicaciones.

Por un lado, las del profesional de las letras que discurría y concebía el programa, destinadas a los artistas y artesanos que iban a llevarlo a cabo (raras veces hemos rescatado este tipo de textos explicativos). En ocasiones, el mismo creador redactaba, una vez realizado el aparato, una relación en que explicaba minuciosamente los significados del programa elegido (este es el caso de la «Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula» de Sor Juana), no destinada precisamente a artesanos, sino a una élite cultural capaz de entender las sutilezas de su diseño y su erudición libresca. Pero no siempre era el autor el encargado de confeccionar la relación. A menudo, las entidades promotoras de la fiesta encomendaban la relación festiva a profesionales (escribanos, cronistas oficiales) o a algún ingenio cultivado que no había tenido mucho que ver con la traza del programa. Éstos, levantaban fiel acta de lo presenciado en la fiesta, pero sin entender del todo, en ocasiones, lo que relataban. Otras veces, es la iniciativa de un espontáneo la que nos ha dejado testimonio de un acontecimiento festivo y sus programas¹³.

De otra parte, bien el propio profesional humanista al que se le encarga el programa o un poeta solían realizar la loa, más cuerpo

¹³ Para las modalidades del discurso, ver el trabajo de Ledda, 1996a.

sin alma si se quiere que lo que decía Lope de las relaciones, pues, una vez pasada la fiesta, esta poesía circunstancial, cuyo sentido descansa principalmente en elementos deícticos que precisan del significante al que están dando un significado, pierde su referente en el mismo instante en que el aparato efímero se destruye y se dispersan los lienzos, tarjas y poemas adheridos en grandes cartelones.

En los textos de Sor Juana Inés (la explicación y la loa) tenemos el privilegio de que están realizados por la misma escritora que idea el programa, y si bien es cierto que hemos perdido el cuerpo material del arco triunfal, estas reliquias nos ayudan a seguir los intrincados caminos de la analogía que llevaron a su autora a pergeñar tamaña invención cargada de erudición.

El título mismo es interesante, como casi todos los del siglo XVII: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de La Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside.*

La serie ternaria con que denomina su obra es bien elocuente: es un simulacro político en que por medio de la pintura va a representar alegóricamente el paralelismo que existe entre el dios Neptuno y el virrey entrante; «océano de colores», porque, como un océano, este arco-retablo va a alojar al Neptuno-virrey.

La estructura del *Neptuno alegórico* (*dispositio* oratoria) está formada por

1. una dedicatoria en que Sor Juana ofrece la obra, en nombre de la Iglesia metropolitana de México, al marqués de La Laguna,
2. la razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula,
3. la descripción pormenorizada de las inscripciones y los lienzos y
4. la explicación en verso del arco.

Toda la exposición estará empedrada de múltiples citas eruditas que apuntalan su discurso por un lado, pero que dificultan seguir el hilo conductor por otro. Sor Juana no hace sino lo que se espera de un intelectual de la época, aunque tal vez se excede por su condición de monja y de mujer, que la harían sentirse obligada a demostrar más que otros su condición de erudita.

En la dedicatoria, justifica Sor Juana la razón por la que ha elegido la forma de la alegoría mitológica para adornar su arco: era costumbre de la antigüedad (sobre todo de los egipcios) adorar a sus deidades bajo diferentes jeroglíficos. Lo hacían porque carecían de forma sensible y era imposible mostrarlos a los ojos de los hombres. Fue por ello necesario buscar jeroglíficos que por similitud representasen esos conceptos abstractos. La razón de este proceder era doble, según Sor Juana Inés; de un lado, mover a los hombres al culto divino de forma atractiva, de otro, no difundir sus misterios al vulgo. Es esa la misma razón por la que en el momento en que ella escribe no se permite acceder en lengua vulgar a las divinas letras, para que no se pierda su veneración por el exceso de trato.

Las proezas y hazañas del virrey son tales que ni pueden expresarse por medio de la pluma, ni pueden comprenderse por un entendimiento común; por ello, al igual que los actos divinos, se hace preciso para expresarlas «buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen» tanto las virtudes del virrey como las de la clara estirpe de que proviene.

A propósito de lo dicho, se permite una ostentación de erudición contrastando autoridades en torno a una controversia que ocupó a los ingenios del Siglo de Oro y que llegó a convertirse en un tópico: la llamada polémica *de nobilitate* que enfrentaba a quienes defendían que la fama se adquiere por la estirpe y los que creían que la única valiosa es la obtenida por las propias obras y no por la sangre. Ella defiende que la fama que importa es la adquirida por uno mismo, pero que, en el caso del virrey, concurren ambas formas: la que él adquirió de sus antepasados ilustres y la que él mismo ha aportado a la estirpe con su esfuerzo.

La Razón de la fábrica alegórica, comienza con una *captatio benevolentiae*, pues la monja declara que los programas iconográficos que han decorado los arcos de las entradas solemnes de los virreyes de México anteriores fueron encomendados a los mejores intelectuales y escritores y manifiesta su sorpresa de haber sido ella elegida por el cabildo para «tan alto asunto». Conjetura que la razón de elegirla a ella debió de ser que la Iglesia pensaría que la blandura inculta de una mujer serviría mejor para solicitar el perdón del virrey que la «elocuencia de tantas y tan doctas plumas», al igual que en el episodio bíblico en que Joab utiliza a una mujer tecuít para inducir a David a perdonar a su hijo Absalón, desterrado tras dar muerte a Amnon por forzar a su hermana Tamar. Las palabras alegóricas de la mujer llegan al corazón de David; de igual modo, Sor Juana será el instrumento que el cabildo utilizará para implorar el perdón del virrey, en el caso de que el agasajo no le parezca adecuado. Si hubo otras razones para encomendarle a ella el trabajo, declara que su curiosidad no debe indagarlas.

Para la *inventio* de su programa, dispuesta a cumplir con la encomienda que le han hecho, sigue el «método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra». Tiene que hallar una analogía entre las hazañas de alguno de «los héroes que celebra la Antigüedad» y las virtudes del virrey. Declara, sin embargo, que tras mucho buscar, no halló entre los héroes históricos ninguno que pudiera ser parangón del virrey y por ello se ve forzada a acudir a la fábula mitológica («dar ensanchas en lo fabuloso»). Sor Juana sabe, sin embargo, que, aunque esté aprobado el método alegórico por el uso y a ello había ayudado en gran medida el desarrollo de la cultura emblemática, la Contrarreforma prefería los personajes históricos a los mitológicos cuando se iban a utilizar como paradigmas de virtud. Consciente de ello, Sor Juana se siente en la obligación de justificarse y atenuar su opción (elegida sobre todo porque le permite demostrar una erudición a la que ella es más afectada) indicando que las fábulas tienen en su mayoría su origen en hechos históricos y verdaderos. Se refiere a las distintas tradiciones que, durante la Edad Media, se habían seguido en el tratamiento de la fábula: la eumerística (que consideraba la fábula como una derivación de la historia real), la astrológica (los dioses personificados como fuerzas naturales) y la apologética (que veía en las historias paganas apólogos llenos de buenas enseñanzas). Esta tradición apologética tendría una gran influencia en lo que sería más tarde la emblemática, por el método que los que la siguen emplean para explicar la «escondida moralidad» que encierran los mitos. El método consistía en abordar las fábulas desde cuatro posibles puntos de vista: histórico, moral, alegórico y anagógico. Según el modo alegórico, era preciso realizar una exégesis de los textos que permitiera extraer del sentido frívolo de la fábula un sentido profundo, edificante. Los neoplatónicos heredaron este método y lo aplicaban a todas las tradiciones religiosas, incluidos los cultos extranjeros; el universo entero fue considerado como un gran mito que ocultaba un sentido espiritual.

Sor Juana halla en la fábula de Neptuno el simulacro perfecto del virrey al encontrar correspondencia entre las hazañas de ambos. Se inserta en la tradición de las entradas mexicanas de virreyes, pero va lejos, al identificar al virrey con un dios de los principales. Sigüenza y Góngora, había elegido como programa uno muy original y audaz: representó a personajes mexicanos antiguos (como dechados de virtudes) que servían de aviso al virrey sobre lo difícil que sería emularlos.

Para establecer un vínculo entre Neptuno y el marqués de La Laguna, Sor Juana se extiende en relatar la genealogía y acontecimientos más relevantes conocidos de Neptuno para luego establecer un paralelismo analógico con las virtudes del marqués.

En efecto, si Neptuno fue un heroico príncipe, cuyo imperio lo constituyeron las aguas, islas y estrechos, el virrey ostenta el título de marqués de La Laguna y es general del mar Océano, con todos los ejércitos y costas de Andalucía. Si Neptuno era hijo de Saturno, el más poderoso de los Dioses, padre de todos ellos, Don Antonio de la Cerda descende de la estirpe de la que derivaron tantos reyes de España (deidades de la tierra), pues Juan I de Castilla descendía de la única heredera legítima de Fernando de la Cerda, hijo de Alfonso X y de la reina doña Violante. Si Neptuno era hermano de Júpiter, rey del cielo, el marqués lo era del duque de Medinaceli (etimológicamente «ciudad del cielo»). El duque, en ese momento, era el valido de Carlos II, y Sor Juana aprovecha el virtuosismo etimológico de Iove o Júpiter (ayuda) porque el valido ayuda al rey.

En una de las cuestiones en que más se enreda el hilo de este laberinto de analogías y erudición libresca es en un atributo que Sor Juana desea resaltar y que es evidente que la ha ocupado durante largo tiempo antes de idear este arco y ahora lo exhibe. Se trata de la cualidad de la sabiduría. Neptuno era hijo de la diosa Opis o Cibeles, que otros llaman Isis, arquetipo de la sabiduría egipcia: inventó las letras de los egipcios, halló el trigo como sustento de los hombres, que antes sólo comían bellotas e inventó el lino. Fue adorada en Egipto en forma de vaca, que era el símbolo de la sabiduría. Deduce nuestra autora que, si la sabiduría es igual a la vaca, el hombre sabio es igual al toro. A Neptuno le sacrificaban toros, que además de indicar sabiduría es símbolo del trabajo. Así que, siendo Neptuno tan sabio, no podía tener otra madre sino Isis, ni ésta otro hijo que él. En esta larguísima argumentación acude a la etimología de la palabra Isis, que en hebreo sería la duplicación de IS = varón; es decir, dos veces varón.

Con estos procelosos argumentos desea demostrar Sor Juana que Neptuno, tanto por herencia como por propia ciencia, fue sabio, virtud principal en un príncipe; fue también en extremo valeroso y magnánimo. El marqués de La Laguna, de igual modo, puede considerarse hijo de la sabiduría, pues tiene como antepasado al rey Alfonso X el Sabio. El escudo de la casa de Fox, de Francia, de cuya estirpe descende por vía paterna el Marqués, tiene como divisa o empresa dos vacas (con lo que queda justificada la alusión a Isis).

Neptuno, además, es dios de los consejos. El consejo requiere secreto. Por ello honraban a Neptuno con el silencioso recato con que veneraban a Harpócrates, dios del silencio¹⁴. Sor Juana tenía fascinación por este dios, a quien también cita en *Primero sueño*.

¹⁴ «De Harpócrato, Dios del silencio» trata el capítulo 13 de la magna obra mitográfica de Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses*.

Confiesa Sor Juana que no ha hallado en los tratados mitográficos que ha consultado ninguna razón por la que se adorara a Neptuno como dios del silencio, pero se aventura a creer que es porque es dios de las aguas, cuyos hijos, los peces, son los únicos seres vivos mudos de la creación. Todo este largo razonamiento se trae por los pelos para parangonar con el hecho de que el virrey es comendador del Consejo y Cámara de Indias.

Neptuno fue el primero que domó el caballo, según una de las fuentes principales de Sor Juana, Vincenzo Cartari. Por eso le llamaban *ecuestre*, y en los juegos circenses, la bandera de los que iban a caballo se distinguía, frente a los de infantería, que era púrpura, por su color cerúleo (propio del mar). La correlación con don Antonio de la Cerda de esta peculiaridad de Neptuno es que la palabra *marqués* significa en céltico «el que va a caballo» como capitán. En francés, *marcher* es 'ir a caballo'. Al igual que Neptuno, el marqués era perfecto señor de la caballería.

Neptuno inventó el arte de la navegación. Recibió varios nombres, entre ellos *comes* = 'conde', que sirve a Sor Juana para establecer paralelismo con que don Antonio de la Cerda es Conde de Paredes; otro nombre que recibía Neptuno fue *conso* (*consilio*) y el virrey era Consejero de la Junta de Guerra.

Incluso hay conexión entre Neptuno y las significaciones marítimas de los apellidos del virrey: *Porto-Carrero* y *Ribera*, y también se halla curiosidad en uno de sus cuatro nombres, Tomás, que significa «*Didimus vel Gemelus*», lo que indica la gran unión que tenía el marqués con su hermano, como si fueran gemelos.

A Neptuno le dedicaban los edificios, muros y cimientos, por haber edificado los muros de Troya, lo que también ayuda a vincularlo con el título de Conde de Paredes.

En lugar de cetro, Neptuno ostenta un tridente, que según Cartari simboliza los tres senos del Mediterráneo o las tres diferencias del agua: dulce, amarga, salada. El virrey, en su bastón, representa las tres potestades inherentes al cargo: civil (como Gobernador), criminal (como Presidente de la Real Audiencia) y marcial (como Capitán General).

El trasunto del héroe ya ha sido trazado, pues, según lo que el Conde Emanuel Tesauro, en *Il cannocchiale aristotelico* califica de argumento metafórico, el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento, según él. Al ofrecer la «Difinición, y esencia de todos los otros símbolos en hecho», Tesauro da una larga lista entre la que están los que él denomina, las figuras ingeniosas (alegorías). Estas son metáforas *de hypothiposi*,

que representan a la vista algún sujeto invisible y abstracto por medio de cuerpos humanos. Con ellas se adornan bien las casas o los aparatos de arte efímero, con ingeniosas alusiones, unas graves, y otras ridículas,

en las cuales inventivas se debe buscar la popularidad, esto es, que sean inteligibles a los ingenios medianos, después de alguna reflexión, sin ayuda de intérprete, ayudándolas con mote agudo, que sirven de luz y de viveza¹⁵.

A esto se dispone, pues, Sor Juana, tras establecer la correspondencia que existe entre Neptuno y el virrey. Elegirá ahora escenas alusivas a las virtudes de Neptuno, que deben representarse en los lienzos del arco acompañadas de un mote en latín y un epigrama que ayude al espectador, como en los libros de emblemas, a descifrar cuáles son las virtudes y hazañas que adornan al marqués de La Laguna y qué mensaje desea transmitirle el pueblo mexicano en su toma de posesión del cargo de virrey.

El arco («hermosa máquina», como lo llama Sor Juana) que había de servir de vehículo para comunicar estas alabanzas se erigió de treinta varas de alto por dieciséis de ancho; es decir, unos 25 metros por 13,30. Lo formaban tres cuerpos repartidos por su longitud en tres calles. Sólo quedaba libre la portada en el centro. Hemos tenido el atrevimiento de intentar reproducir el arco, *grosso modo*, según las explicaciones de Sor Juana, teniendo como modelos otros de la época reproducidos en grabados¹⁶.

Las empresas y virtudes del dios Neptuno (alegoría aquí del marqués de La Laguna) se representaron pintadas en ocho tableros, a los que acompañaban motes y epigramas, es decir, que constituían verdaderos emblemas. Sor Juana comenta que las inscripciones se llevaban la atención de los entendidos, así como todo lo que entraba por los ojos llamaba la atención de los vulgares. El retrato central de los marqueses suscitaba, según Sor Juana, el respeto y amor de todos.

En un minucioso ejercicio de *ékfrasis*, Sor Juana describe los argumentos de los tableros y traslada las inscripciones que los acompañan. En el tarjón que coronaba la portada, entre ella y el tablero principal, donde se pintó el retrato de los marqueses como Neptuno y Anfítrite, ponía en latín el nombre, cargo y virtudes del virrey y la ofrenda de la Catedral de México. La imagen que representa a Neptuno y otros dioses se ha inspirado en la mitografía de Vincenzo Cartari que a su vez sigue a Pausanias. Los dioses van en un carro triunfal tirado por dos caballos marinos y el niño Palemón se divisa montado en un delfín. Así representa Cartari a Poseidón en la edición de Venecia de 1571 (ver bibliografía) —algo

¹⁵ Emanuel Tesauro, en la parte que dedica a «Agudezas de los símbolos. Párrafo de la Agudeza verbal», en su *Cannocchiale Aristotelico*.

¹⁶ Ver la Figura 1 en el «Apéndice» al final del artículo. Agradezco la colaboración de Luis Lupiáñez, que ha ejecutado el diseño según mis indicaciones. Sabat de Rivers, 1983a, presenta un boceto con la «interpretación provisional» del arco aunque pone tres vanos en el cuerpo inferior en lugar de uno, como dice Sor Juana, y se intuyen en el esquema cuatro cuerpos, en lugar de tres.

diferente de otras ediciones, donde los caballos son cuatro y no aparece Palemón¹⁷. Tritón, de biforme figura, con una trompa, precedía al carro; también aparecían las nereidas.

Las esquinas del tablero pintado estaban adornadas por los cuatro vientos principales (este era un motivo muy repetido en los arcos de entradas triunfales); de arriba a abajo y de izquierda a derecha: Aquilón o Bóreas, Euro, Céfito y Noto o Austro. El tridente llevaba el mote: *Munere triplex* (triplicado de potencia), aludiendo a las tres potestades del bastón de virrey (civil, militar y penal). Bajo el tablero, en un tarjón sustentado por dos figuras, el epigrama en forma de soneto que explica la vinculación entre la imagen de Neptuno y don Antonio de la Cerda, así como entre su tridente y el bastón de virrey.

En el segundo tablero, a la derecha del principal (2), se representaba una escena inspirada en relatos de mitógrafos como Natale Conti y Vincenzo Cartari. Se ve a la ciudad griega de Inaco anegada por el mar. Por el aire, Juno, sobre un carro tirado por leones¹⁸. Pedía a Neptuno, que estaba a su lado, ayuda para la ciudad, y éste apartaba con el tridente las aguas, que se retiraban obedientes. La escena pretende ser alegoría del peligro constante de inundación que amenazaba a la ciudad de México, y el amparo que esperaban obtener sus habitantes de un virrey del que esperaban que acometiera una obra hidráulica que canalizara las aguas. El concepto era explicado en un epigrama en forma de octava, al pie del lienzo, y sobre él, el mote *Opportuna interventio* (intervención oportuna).

Al otro lado, en el lienzo de la izquierda (3), se pintó la isla de Delos, que había sido condenada a continuo movimiento, entre las olas del mar. Siguiendo, entre las muchas autoridades que tratan de Neptuno, en lo alto, que movido a compasión por la infeliz Latona, con su tridente estabilizó la isla que era inestable. Según la fábula mitológica, la hermosa Latona cautivó sin proponérselo a Zeus, lo que desencadenó el despecho de Juno, que la arrojó del Olimpo y ordenó a la serpiente Pitón que la persiguiese. Cuando iba a devorarla, Neptuno, con un golpe de tridente, hizo surgir de entre las aguas a Delos, isla hasta entonces sumergida y flotante, y le dio fijeza y estabilidad, de modo que así Latona pudo dar a luz allí a Apolo y Diana. En la pintura, se la veía a ella, triste, junto a sus pequeños, recién nacidos. La analogía con la situación real se establece en la esperanza que tiene México (casi una isla como Delos, inestable) en el virrey (Neptuno), que vendrá a darle estabilidad. El mote de esta composición emblemática fue *Te clavum*

¹⁷ Ver la Figura 2 en el «Apéndice» al final del artículo.

¹⁸ Ver la Figura 3 en el «Apéndice» al final del artículo.

tenente, non nutabit (mientras tú sujetes el clavo, no vacilará), y bajo el lienzo, un epigrama en forma de octava.

El tablero inferior de la calle del lado derecho, (4), representaba dos ejércitos (griegos y troyanos) combatiendo ardorosamente. Los troyanos iban perdiendo e intentaban retirarse, mientras que los griegos les perseguían. Aquiles y Eneas pelean; flaqueaba Eneas y Neptuno, sobre una nube, lo defiende. La piedad de Neptuno, propia de príncipes, es el concepto que intenta transmitir el emblema, que lleva por lema *Sat est videat, ut provideat* (basta que vea, para que provea) y que se vincula con esta virtud que adorna al nuevo virrey. Ello se expresa en un epigrama expresado esta vez en una décima.

El quinto lienzo representaba a Neptuno, deidad tutelar de las ciencias, como se esforzó en demostrar Sor Juana en la introducción, acogiendo a los doctos centauros, perseguidos por la crueldad de Hércules. Los centauros fueron maestros de las ciencias. El centauro Quirón educó a Aquiles, a Hércules, y a Esculapio le enseñó medicina y ciencias naturales¹⁹. La analogía se establece en que los centauros representan a los españoles conquistadores de América, que desafiaron a Hércules burlándole al traspasar las columnas que indicaban que no había más mundo al otro lado del estrecho de Gibraltar. Los indígenas consideraron centauros a los españoles porque iban a caballo y creían que animal y hombre formaban un solo cuerpo. Estos centauros (españoles) atravesaron con ayuda de Neptuno el mar. La analogía de Neptuno con el virrey es que éste era gobernador del presidio de Gibraltar y todos los ejércitos y costas de Andalucía. El mote del emblema era *Addit sapientia vires* (la sabiduría añade fuerzas) y por epigrama llevaba una décima.

El sexto lienzo llevaba por tema a Neptuno colocando en el cielo un delfín, embajador de sus bodas, pues con su elocuencia consiguió persuadir a Anfitrite de que admitiera a Neptuno por esposo. Como premio, Neptuno lo colocó entre las estrellas de la constelación de Capricornio. Se reconoce en esta acción de Neptuno la virtud de la prudencia, tan esencial al príncipe, y se establece el paralelismo con la fama de prudente y de liberal de que goza don Antonio de la Cerda y la felicidad que acarreará a México en su gobierno. Como mote, *Dignos ad sydera tolles* (llevas a las estrellas a los dignos), y un epigrama, en esta ocasión en latín, de cinco dísticos.

El séptimo lienzo representa la competencia de Neptuno con Minerva al poner nombre a la ciudad de Atenas²⁰. Neptuno, golpeando con su tridente en el suelo, hizo que saliera un caballo,

¹⁹ Ver la Figura 4 en el «Apéndice» al final del artículo.

²⁰ Ver la Figura 5 en el «Apéndice» al final del artículo.

que anunciaba guerra con sus relinchos; la diosa, mostró una verde oliva, con que anunciaba la paz. Los dioses dieron la victoria a Minerva, pero Neptuno, cortés, gentil y sabio, se lo cedió, con lo que se mostró vencedor en sabiduría; es decir, que en Neptuno fue hazaña el ser vencido. Así, el virrey sólo es gobernado por la razón, de lo que México debe enorgullecerse. El mote fue *Dum vincitur, vincit* (mientras es vencido, vence); el epigrama, en latín, lo componían cinco disticos.

En el octavo lienzo se representó la catedral de la ciudad de México, inacabada como estaba en esa fecha. Al otro lado, el muro de Troya, que había construido Neptuno, al que se representa rodeado de muchos instrumentos de arquitectura y a Apolo, con una lira, con cuyo son hace que se levanten las piedras obedientes. La analogía se establece en que se espera que el virrey dé un impulso definitivo a las obras de la catedral. El mote dice: *Construit imperans, sed suavitate comite* (construye mandando, pero suavemente). El epigrama lo constituía una octava.

Las cuatro basas y dos intercolumnios de los pedestales se adornaron de seis jeroglíficos que representaban las virtudes del nuevo virrey. En la primera basa de la derecha, se pintó un templo de Neptuno sobre una hoguera cuyas llamas extinguía invisiblemente, aludiendo así a la victoria de la ciudad de Canopo sobre los caldeos, cuyo dios era el fuego, a quien venció el dios Canopo por ser de agua. Daba a entender que los héroes excelentes, como el virrey, no sólo triunfan ellos, sino también sus ministros en la paz y la guerra. El mote era *Sufficit umbra* (basta la sombra) y como epigrama se puso una redondilla.

En la segunda basa de la derecha, apoyándose en que los gigantes, hijos de Neptuno, según Homero, hicieron guerra a los dioses, se establece la analogía: el virrey es padre de pensamientos gigantes que arrebatan el cielo. Se pintó un cielo a quien arrebatan unas manos y el mote: *Aut omnia; aut nihil* (o todo o nada) y de epigrama una quintilla.

En la primera basa de la izquierda, se representó al mar, mayor que toda la tierra, indicando la grandeza del virrey. Se pintó para ello una bola del mundo rodeada de mar y un tridente que, formando diámetro al globo, lo dividía. De mote: *Non capit mundus* (no cabe en el mundo), y de epigrama, una redondilla.

En la segunda basa de mano izquierda se pintó un navío en medio de las olas del mar; Neptuno, en la proa, con los ojos fijos en el Norte, gobierna el navío. Todo ello es jeroglífico del virrey como gobernante de Nueva España. El mote era *Ad utrumque* (A ambos) y el epigrama una quintilla.

En el intercolumnio de la mano derecha, se pintó un mar lleno de ojos simbolizando a doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, esposa del virrey, a la que se ve como una de las belda-

des que produjo el mar, como Venus. El mote decía *Alit, et allicit* (Alimenta e incita), y bajo él una redondilla.

El segundo intercolumnio, mostraba como jeroglífico una nave en medio del mar y en el cielo la estrella Venus, que influye serenidad. Simboliza a la virreina, que, al igual que la refulgente estrella, infunde serenidad por su constancia en apoyar al esposo y es garantía de estabilidad en el reino. El mote era: *Ex Hesperia Vesperus* (De Hesperia viene Véspero) y el epigrama se expresaba en una redondilla.

Acabada la explicación detallada de las pinturas, plagada de erudición y justificaciones constantes con apoyos en autoridades, se pasa a la *Explicación del arco*, (que debía ser leída a los virreyes en el acto solemne de la entrada) que se compone de 68 versos formando un romance y ocho bloques de silvas, numerados, que se refieren cada uno a los ocho tableros pintados. Termina con una invitación al virrey para que penetre en la catedral.

El arco, con sus rebuscados códigos signícos, transmite, en síntesis, el siguiente mensaje, según podemos deducir:

el virrey es como el Dios Neptuno, y de él esperan los mexicanos que ejerza sus tres cargos con las virtudes que le adornan, semejantes a las del dios del mar: ser piadoso, sabio, prudente, liberal, cortés, gentil y padre de ideas gigantes, grande y buen gobernante. Los héroes como el virrey no sólo triunfan ellos, sino que llevan al triunfo a sus súbditos. Se espera que su gobierno proporcione a Nueva España estabilidad y firmeza, para lo cual le ayudará su hermosa esposa. Los mexicanos depositamos en este virrey la esperanza de que se realicen dos obras, una civil (que canalice las aguas de la capital), y otra religiosa (que consiga acabar de construir la catedral de Ciudad de México).

A las dos obras a que alude la monja había dedicado su esfuerzo el eficaz virrey Marqués de Mancera (1664-1673), protector de Sor Juana, y aunque les dio gran impulso, aún requerían atención²¹.

Las fuentes y la erudición

La ostentación de erudición en el *Neptuno alegórico* llega a parecer asfixiante, con constantes citas de autoridades que hacen difícil seguir el hilo del discurso, pero hemos de tener en cuenta que no lo era en mayor medida que en los escritos de tantos otros de su siglo. La costumbre de procedencia erasmiana de empedrar el discurso con un número importante de citas que apoyaran la argumentación evolucionó sensiblemente, y desde finales del siglo XVI y durante todo el XVII se produjo un abuso frecuente de la

²¹ Ver Hanke, 1978.

utilización de lo que Baltasar Gracián llamaba «noticiosa erudición».

Sor Juana, en el cometido de idear el programa para el arco del virrey, se jugaba su prestigio como experta en letras humanas. Había de demostrar que dominaba a la perfección los recursos oratorios y retóricos y el manejo de fuentes clásicas y modernas. Pero, a esas alturas de siglo, era bien extraño acudir siempre a citas de primera mano. Muchas voces de humanistas a la antigua usanza habían denunciado la corrupción del método, que ya había pronosticado Vives siglo y medio antes, en su *De disciplinis*.

Algunos críticos, como Octavio Paz²², advierten que nuestra autora, con mucha frecuencia, obtiene las citas del *Neptuno alegórico* de la obra del franciscano Baltasar de Vitoria *Teatro de los dioses de la gentilidad*, cuya primera edición data de 1620 (el primer tomo) y de 1623 (el segundo). Ésta llegó a ser una obra muy popular en el siglo XVII, por su carácter enciclopédico y casi de poliantea. Indica sus numerosas fuentes en notas en los márgenes, lo que permitía a quienes lo usaban como repertorio o libro de referencia ostentar una erudición que, en realidad, era de segunda mano. Uno de los que emiten la aprobación de la mitografía de Vitoria fue Lope de Vega, que indica que es obra

importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas, para exornación y hermosura de la poesía, pintura, y astrología, y en cuyo ornamento los teólogos de la gentilidad, desde Mercurio Trimegisto, hasta el divino Platón, hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del Pimandro, y del Timeo, que los Egipcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo. Muestra el autor en este libro suma lección, y erudición, y faltaba verdaderamente en nuestra lengua, como le tienen las de Italia y Francia por varios autores²³.

Es cierto que, si se cotejan las fuentes de Sor Juana con el libro de Vitoria, se advierte que las noticias sobre los dioses y muchas de las autoridades aparecen en él. Sin embargo, no estoy de acuerdo del todo con lo que dice Paz:

No es aventurado suponer que Sor Juana, en lugar de acudir a las fuentes originales, consultaba las compilaciones y tratados de alta divulgación como los de Vitoria y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, otro tratado muy popular en su tiempo. Como tantos eruditos a la violeta, escondía que sus noticias eran de segunda mano²⁴.

²² Paz, 1982, p. 213, «El mundo como jeroglífico».

²³ Vitoria, *Primera parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, «Aprobación», fol. 2v.

²⁴ Paz, 1982, p. 214.

Y digo que no estoy de acuerdo porque, en no pocas ocasiones, Sor Juana demuestra que ha manejado las obras de los autores citados. De las 210 citas a que recurre en su *Neptuno alegórico*, cantidad enorme para un texto tan breve, es cierto que una buena parte pueden ser de segunda mano; era el proceder característico de los ingenios del siglo XVII²⁵. Pero no es menos cierto que, aunque posiblemente acudiera como guía a una poliantea, florilegio o miscelánea plagada de referencias, luego acudiría a la obra indicada por el compilador y consultaría directamente la fuente. No parece que quepa duda, por muchos detalles, como indicación de libros, folios o páginas, alusión a grabados, etc., que Sor Juana consultó directamente las mitografías de Vincenzo Cartari, *Le imagine colla sposizione degli Dei degli Antichi*, (que gozó de gran fortuna editorial²⁶, a quien cita en 14 ocasiones y en cuyos grabados se inspiró para el programa iconográfico del arco) y la de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, citada por Sor Juana 21 veces. Es cierto que el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria utiliza como fuentes a Vincenzo Cartari, Natale Conti, Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, Jean de Tixier (conocido como Ravisio Textor), y que todos estos son citados por Sor Juana, pero tras una lectura atenta del *Neptuno alegórico* se advierte que la monja disponía de estas mitografías y repertorios y que los manejaba. Así lo cree también Karl Ludwig Selig²⁷, que considera los tratados de Cartari y Conti como las principales fuentes del *Neptuno alegórico*.

Aparte de estas obras, esenciales para argumentar en torno a la mitología, Sor Juana menciona la Biblia, de la que da diez citas (todas menos una del Antiguo Testamento) y las obras de autores clásicos. Los citados con mayor frecuencia son Ovidio (con 20 citas), Virgilio (18), Plutarco (8), Séneca (7), Cicerón y Plinio (6), Horacio y Lucano (5), Macrobio, Claudiano y Servio (3). El resto de los autores son citados en menor número de ocasiones. De los poetas modernos españoles sólo cita a Góngora, tres veces. Sabemos que, entre los libros que poseyó Sor Juana, estaban las obras de los autores más citados y también poseía una antología de poetas clásicos tal vez heredada de su abuelo: *Illustrium poetarum flores* (Flores de poetas célebres dispuestas en lugares comunes), obra del humanista italiano Ottavio Fiovaranti, llamado Mirandula, que alcanzó doce ediciones entre 1538 y 1616 y fueron revisadas por

²⁵ López Poza, 1999a y 2001.

²⁶ Es probable que Sor Juana utilizara la edición de Venecia, de 1571 cuyos datos se dan en la bibliografía, porque la imagen que manda representar en el tablero principal se asemeja a la ilustración de Poseidón que aparece en esa edición. Mientras que en la edición de 1571 el carro triunfal de los dioses es tirado por dos caballos marinos y aparece la figura del niño Palemón, en otras los caballos son cuatro y no se representa al niño.

²⁷ Selig, 1970.

Théodore Pumanus a partir de 1568. Se conserva un ejemplar de una edición de Lyon, de 1590, con la firma de la monja que dice: «JHS de Juana Inés de la Cruz, la peor». Casi todo el libro está subrayado y anotado²⁸. De modo que, aunque no neguemos la posibilidad de que algunas de las muchas citas procedan de misceláneas o de lecturas de otros autores, Sor Juana tenía un buen arsenal a donde acudir para buscar munición erudita.

Entre los autores utilizados más pertinentes para el tema de que trata la obra que nos ocupa y que queda claro que esta monja erudita los consultó está Alciato, a quien parece que sigue en la edición que hizo de sus *Emblemas*, comentada en latín, Francisco Sánchez de las Brozas (Lyon, 1573), muy documentada y que a la vez constituye una buena obra de referencia por las muchas autoridades que él mismo utiliza para sus comentarios²⁹.

Otra fuente de capital importancia para cuantos deseaban perfeccionar un programa de arte efímero era la obra de Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, más conocido como Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, publicada por primera vez en Basilea, por Isengrin, en 1556. Tuvo enorme éxito en Europa y gozó de varias reediciones y añadidos (precisamente Sor Juana alude «al que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor [Valeriano]», es decir, Celio Agostino, que añadió dos libros a la obra de «Pierio» —como se le llamaba a veces³⁰—. Esta enciclopedia pretendía sistematizar, tomando como ejemplo los jeroglíficos sagrados egipcios, las correspondencias simbólicas que emblemas, divisas y empresas habían puesto de moda, y aspiraba a crear una *philosophia perennis* común a las sabidurías antiguas y a la Biblia. Es a la vez un esfuerzo de reconstrucción de la «lengua primera y divina» y de síntesis de las enseñanzas donde la verdad divina sea perpetuada y repetida³¹.

En otras citas usadas por Sor Juana, se advierte que lo que repite son lugares comunes, sentencias atribuidas a autores muy conocidos y que a veces incluso eran apócrifas, como es el caso de Aristóteles.

Conclusión

Para expresar un mensaje cortesano y político (mezcla de adulación y petición al virrey de que proteja a México) Sor Juana ha tenido que demostrar sus conocimientos como una profesional de las letras humanas del siglo XVII: lengua latina (Gramática), poéti-

²⁸ Ver el trabajo de Abreu Gómez, 1934.

²⁹ López Poza, 2000a.

³⁰ Ver en bibliografía la edición de 1575, a la que siguieron otras muchas con la ampliación de Celio Agostino.

³¹ López Poza, 2000a y 2000b.

ca, retórica, oratoria... Ha mostrado capacidad de asimilación de fuentes clásicas y modernas, tratados de mitología, de emblemática y repertorios de símbolos. También demuestra habilidad para crear emblemas y jeroglíficos y componer los mote ingeniosos y los epigramas. En lo que se refiere a la producción en verso, para los epigramas utiliza (salvo en dos, expresados en dísticos latinos, como era habitual en mensajes destinados a un público culto) estrofas muy propias de los epigramas emblemáticos: un soneto, reservado para el tablero que acogía el retrato de los virreyes como Neptuno y Anfitrite, tres octavas, dos décimas, cuatro redondillas y dos quintillas. Para la explicación del arco elige también metros adecuados: el romance introductorio y la silva, propia de textos descriptivos.

En definitiva, Sor Juana demuestra en esta obra estar a la altura de lo que se pedía a un humanista de su época y, pese a su condición de mujer, logra con creces colmar con éxito las expectativas que Fray Payo Enríquez de Rivera y el cabildo habían puesto en ella como humanista y erudita.



Universidad
de Navarra

Bibliografía

- Abreu Gómez, E., *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y Biblioteca*, México, Monografías bibliográficas mexicanas, 1934.
- Allo Manero, A., «La Emblemática en las exequias reales de la casa de Austria», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 11-25.
- Andrés Renales, G., «Una aproximación a los libros de fiestas barrocos», *Studi Ispanici*, 1991-1992, 1994, pp. 59-74.
- Andrés Renales, G., «La fiesta barroca en Valencia: la imagen del poder y la difusión literaria en catalán», *Salina*, 11, 1997, pp. 47-53.
- Andrés Renales, G., «Describir en el barroco, *ut pictura rhetorica*. I, La fiesta de los fuegos en las relaciones extensas», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Cagliari*, 53, 1998, pp. 169-92.
- Andrés Renales, G., «Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un género (Valencia, S. XVII)», en S. López Poza y N. Pena Sueiro, (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 11-18.
- Calvete de Estrella, J. C., *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso príncipe don Phelippe, Hijo d'el emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemaña*, Anuers, Martin Nucio, 1552.
- Álvarez, V., *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España Don Phelipe*, ed. J. M. de Francisco y P. Cuenca. *Arcos triunfales de la entrada en Amberes*, ilustraciones de la obra de Cornelio Schryver: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Divi Caroli V Caes. F. An. MCCCCXLIX*, en Calvete de Estrella, J. C., *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe*, ed. P. Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Cartari, V., *Le imagine colla sposizione degli Dei degli antichi*, Venetia, Marcolini, 1556.
- Cartari, V., *Le imagine de i Dei de gli antichi [...] con la loro espositione, & con bellissime & accomodate figure nuovamente stampate*, Venetia, Appresso Vincentio Valgrisi, 1571.
- Céspedes, B. de, *Discurso de las letras humanas, llamado «El humanista» que según don Nicolás Antonio escribía en el año de 1600 D. Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense, y su inmediato sucesor en la Cátedra de Prima de Retórica de la universidad de Salamanca, y que sale a luz la primera vez*, ed. S. Díez González, Madrid, Antonio Fernández, 1784.
- Conti, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Coloniae Allobrogum, [s. i.], 1536, o la edición de Venecia, Aldo Manucio, 1551.
- Cordero de Ciria, E., «Álvar Gómez de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 73, 59-100, 1998, pp. 59-99.
- Flores illustrium poetarum per Octavianum Mirandulam collecti...*, Venetiis, apud Ioannem Comenzinum, 1584.
- Hanke, L. (ed.), *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. México, V*, Madrid, Atlas, 1978, BAE, vol. 277.

- Horoza y Covarrubias, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- Ledda, G., «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-97.
- Ledda, G., «Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas», en M^a. C. García de Enterría, *et al.*, (eds.), *Las Relaciones de Sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, París-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996a, pp. 227-37.
- Ledda, G., «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en S. López Poza, (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994)*, La Coruña, Universidad, 1996b, pp. 111-28.
- Ledda, G., «Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)», en R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000a, pp. 251-62.
- Ledda, G., «Proyección emblemática en aparatos efímeros y en configuraciones simbólicas festivas», en V. Mínguez, (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castellón, Universidad Jaume I, 2000b, vol. 1, pp. 361-75.
- López Poza, S., «Emblemas españoles manuscritos en Toledo en 1562», en S. López Poza, (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994)*, La Coruña, Universidad, 1996, pp. 129-74.
- López Poza, S., «La concurrencia de lo sublime y lo grotesco como técnica persuasiva en la fiesta pública española de la Edad Moderna», *Studi Ispanici*, 1994-1996, 1997a, pp. 163-86.
- López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997b, pp. 59-81.
- López Poza, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999a, pp. 171-94.
- López Poza, S., «Peculiaridades de las *Relaciones festivas* en forma de libro», en S. López Poza y N. Pena Sueiro, (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999b, pp. 213-22.
- López Poza, S., «Los libros de emblemas como *tesoros* de erudición auxiliares de la *inventio*», en R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000a, pp. 263-79.
- López Poza, S., «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola*, 4, 2000b, pp. 191-207.
- López Poza, S., «La erudición en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 1999*, ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2001, pp. 813-25.

- Morales Folguera, J. M., «Los programas iconográficos en las entradas de virreyes en México», en *Actas VIII Congreso nacional de historia del arte*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, vol. 2, pp. 745-49.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Pizarro, F. y S. Viña, «La máscara del mundo abreviado de Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII», en M. Torrión, (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación, 2000, pp. 477-93.
- Rosell, C., *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, BAE, vol. 38.
- Sabat de Rivers, G., «El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review*, 16, 2, 1983a, pp. 63-73.
- Sabat de Rivers, G., «Introducción», en Cruz, Sor J. I., *Inundación castálida*, Madrid, Castalia, 1983b.
- Sánchez de las Brozas, F., *Francisci Sanctii Brocensis... Comment. in And. Alciati Emblemata: nunc denuò multis in locis accurate recognita et quamplurimis figuris illustrata*, Lugduni, apud Guliel. Rouillium, 1573.
- Selig, K. L., «Algunos aspectos de la tradición emblemática en la literatura colonial», en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 831-37.
- Tesauro, E., *Cannocchiale aristotelico: [...] traducido al español por el R. P. M. Fr. Miguel de Sequeiros, del Orden de N. P. S. Agustín*, Madrid, Antonio Marín, 1741, 2 vols.
- Valeriano Bolzani, G. P., *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii [...] a Caelio Augustino Curione duobus libris aucti & multis imaginibus illustrati*, Basileae, apud Thomam Guarinum, 1575.
- Vitoria, B. de, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1657, 3 vols.

APÉNDICE

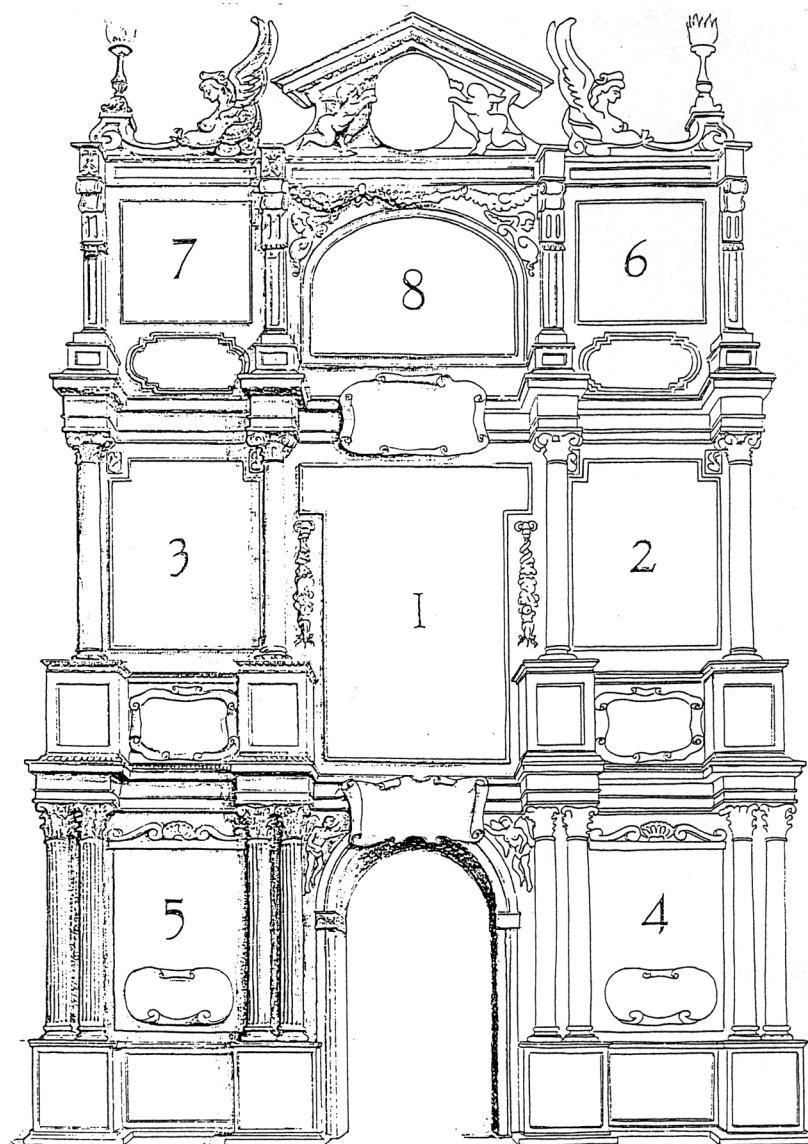


Figura 1. Nuestra interpretación del esquema del arco.



Figura 2. Neptuno y Anfitrite, según se representa en Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, (ed. de Venetia, 1571).



Figura 3. Juno, según se representa en Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, (ed. de Venetia, 1571).



Figura 4. Centauro Quirón, maestro de Aquiles, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales* (Madrid, 1610), emblema 82.



Figura 5. Dionysius Lebeus-Batilius, *Emblemata* (Francofurti, 1596)
emblema 28.